

Die musikkritischen Schriften Robert Schumanns

Versuch eines
literaturwissenschaftlichen Zugangs

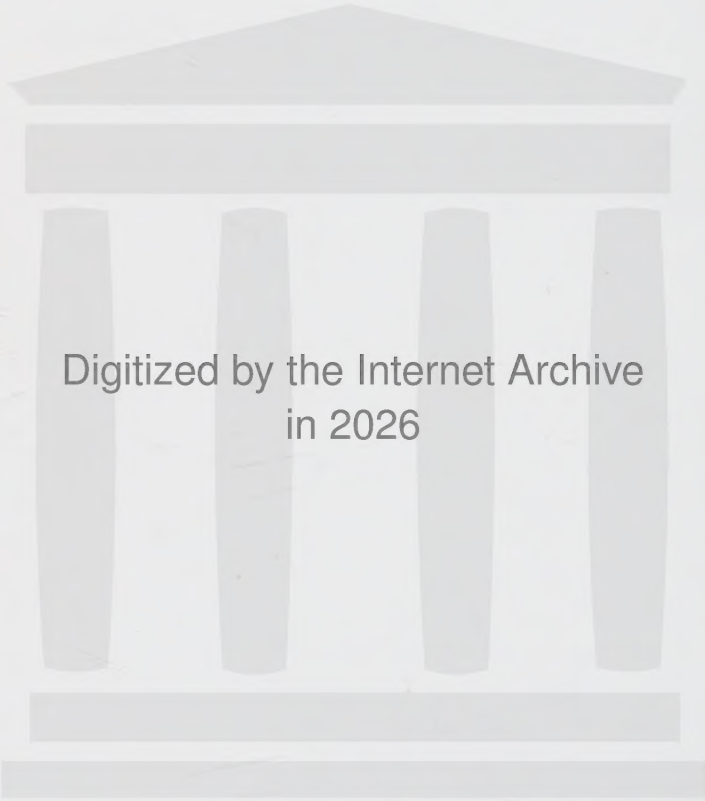
Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von
HANS-PETER FRICKER
von Ruppertschwil AG

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Emil Staiger



PETER LANG
Bern · Frankfurt am Main · New York
1983



Digitized by the Internet Archive
in 2026

Die musikkritischen Schriften Robert Schumanns

Die musikkritischen Schriften Robert Schumanns

Versuch eines
literaturwissenschaftlichen Zugangs

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von
HANS-PETER FRICKER
von Rupperswil AG

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Emil Staiger



PETER LANG
Bern · Frankfurt am Main · New York
1983

Teildruck

Die vollständige Arbeit erscheint als Nr. 677 der Reihe «Deutsche Sprache und Literatur» der Europäischen Hochschulschriften im Verlag Peter Lang AG, Bern.



© Verlag Peter Lang AG, Bern 1983
Nachfolger des Verlages der Herbert Lang & Cie AG, Bern

Alle Rechte vorbehalten.
Nachdruck oder Vervielfältigung, auch auszugsweise,
in allen Formen wie Mikrofilm, Xerographie, Mikrofiche, Mikrocassette, Offset verboten.

Druck: Lang Druck AG, Liebefeld/Bern

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Einleitung	1
I. Schumann als Schriftsteller	6
II. Schumann als Kritiker.	
Die Neue Zeitschrift für Musik	29
Die Gründung der Neuen Zeitschrift für Musik	31
Die Ziele der Neuen Zeitschrift	36
III. Musikalische Erzählungen	47
"Ein Werk II"	47
"Fastnachtsrede von Florestan"	54
"Tanzliteratur"	64
Zusammenfassung	75
IV. Musikalische Briefe	80
"Schwärmbriefe"	81
"Der Sommernachtstraum"	101
"Mendelssohns 'Paulus' in Wien"	104
"Variationen für Pianoforte von Adolph Henselt. Werk I"	105
"Sonate in c-Moll von Delphine Hill Handley"	108
Zusammenfassung	112
V. Kontradiktorische Schriften	122
"Studien für das Pianoforte von J.N. Hummel. Werk 125"	123
"Monument für Beethoven"	135
Zusammenfassung	147

VI. Aphorismen	152
"Aus Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein"	153
"Musikalische Haus- und Lebensregeln"	181
VII. Wissenschaftliche Musikkritik	192
"Ferdinand Hillers Etüden"	193
"Sinfonie von H. Berlioz"	205
Zusammenfassung	217
VIII. Schlussfolgerungen	223
Die Grundzüge der Schumannschen Musik- schriftstellerei	223
Die Literarität der Musikschriften	235
IX. Exkurs	248
Sprachliche Anknüpfungspunkte im musikalischen Werk	248
Abkürzungen	264
Anmerkung zur Zitierweise	264
Literaturverzeichnis	265

E I N L E I T U N G

Wer es wagt, die musikkritischen Schriften Robert Schumanns (1810-1856) zum Gegenstand einer literaturwissenschaftlichen Abhandlung zu machen, muss sich bewusst sein, dass er neben den üblichen Problemen, die eine solche Arbeit mit sich bringt, ausgerechnet eines gegen sich hat: das Objekt seiner Bemühungen selbst. Niemand beteuerte zu Beginn der dreissiger Jahre des letzten Jahrhunderts nachdrücklicher, dass der Kunst mit begrifflichen Erörterungen nicht beizukommen sei, als Robert Schumann. Zutiefst empört über den Zustand damaliger Musikkritik, die ihren Gegenstand trivial zerredete, statt ihn zu profilieren, unternahm er den Versuch, eine Form der Musikkritik zu entwickeln, die ihrem Objekt würdiger zu werden versprach. Das hohe Ziel, das er sich steckte, bestand darin, ein musikalisches Kunstwerk mit dem Instrument des Kritikers, der menschlichen Sprache, nicht nur zu beschreiben, sondern so gut wie möglich nachzuschaffen, seinen "Gehalt" oder mindestens die Wirkung, die dieser auf den Hörer ausübt, sprachlich nochmals lebendig zu machen:

"Wir (...) gestehen, dass wir die für die höchste Kritik halten, die durch sich selbst einen Eindruck hinterlässt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt. Dies ist freilich leichter gesagt als getan und würde einen nur höhern Gegendichter verlangen." (I, 44)

Ob Schumann dieser "Gegendichter" war, wird in unserer Arbeit zu untersuchen sein. Dass seine Musikkritiken aber keine gewöhnlichen, sondern auf irgendeine Weise künstlerische sind, behaupten wir schon jetzt. Nicht weil es ein bekannter Komponist ist, der schrieb. Sein Künstlertum zeigt sich ja gerade im Musikalischen, im Nicht-Sprachlichen also. Wir wagen diese

Behauptung, weil uns Schumanns musikalische Schriften¹ schon beim ersten naiven Durchlesen vielfältig ansprachen, weil ihr Inhalt und ihre Form uns trafen, weil eine lebendige, originale Welt sich uns öffnete. Aufgrund dieser Erfahrung stellen wir die These auf, dass Schumann beim Versuch, musikalische Vorgänge in der Sprache neu zu verlebendigen, Texte von künstlerischem Eigenwert schrieb. Vielleicht lassen sich ihre Eigenheiten mit den Vorstellungen, die wir gewöhnlich von Literatur haben, nicht ganz zur Deckung bringen. Wir wollen aber auch nicht mit einem Katalog fester Kriterien an sie herantreten und sie auf ein solches, literaturtheoretisch vorgegebenes Gerüst zu spannen versuchen. Wir möchten in einer unvoreingenommenen, gründlichen Lektüre von Schumanns Musikschriften abklären, was an ihnen literarisch sein könnte und in welcher Weise es das ist.

Die hohe poetische Qualität von Schumanns Schriften wurde in einer grossen Zahl von Büchern und Artikeln immer wieder statuiert, nie aber evident gemacht. Schumann selber steckte sich das Ziel, zur Musik eine Art "Gegendichtung" zu schreiben. Auch wenn wir selbst seiner Schriftstellerkunst gegenüber der "Gegendichter" nicht sind, möchten wir zeigen, wie er sein Ziel zu erreichen versucht und inwiefern er den Reverenzen seiner Biographen gerecht wird.

Robert Schumann schrieb Musikkritik. Es handelt sich dabei nicht um Beurteilungen der technischen und interpretatorischen Leistung von Musikern, wie sie heutzutage im Anschluss an Konzerte in der Presse zu lesen sind. Konzertberichte, die für

1 Schumanns eigenem Sprachgebrauch folgend, meinen wir damit Schriften, die Musik zum Gegenstand haben. Ähnlich sind die Titel von Kapitel III. und IV. (Musikalische Erzählungen/Briefe) zu verstehen. Es handelt sich dabei nicht etwa um Musikernovellen usw., wie das die Kenntnis der traditionellen "Musikliteratur", z.B. Wackenroders oder Mörikes ("Mozart auf der Reise nach Prag") nahelegen könnte. Einen nützlichen Ueberblick über "Das Musikalische in der Literatur von Strassburg bis Brecht" gibt Johannes Mittenzwei in seinem gleichnamigen Buch.

eine breite Öffentlichkeit die Vorzüge und Schwächen einer Aufführung festhalten, schrieb Schumann auch. In erster Linie aber befasste er sich mit Musikwerken, ihren musikalischen und formalen Eigenheiten und dem Platz in der Musikgeschichte, der ihnen demzufolge zukam. Den breitesten Raum nehmen dabei seine Auseinandersetzungen mit Neuerscheinungen ein. Daneben befasste er sich mit grundsätzlichen Fragen des deutschen Musiklebens, mit der musikgeschichtlichen Entwicklung, der Musikästhetik, der Musikpädagogik, mit Aufführungspraktiken, der Verwandtschaft der Musik mit andern Künsten, dem Platz der Musik in der Kultur und der Gesellschaft der Gegenwart.

Wir müssen also den Begriff "Musikkritik" sehr weit fassen. In unserer Arbeit verstehen wir darunter das Schreiben über Musik und, damit verbunden, das Schreiben über alle Fragen, die mit Musik in irgendeinem Zusammenhang stehen. Diese Definition muss uns als einstweilige Arbeitsgrundlage genügen. Es ist ja gerade die Aufgabe dieser Arbeit zu ermitteln, worin - vom schriftstellerischen Standpunkt aus gesehen - die spezifische Eigenart Schumannscher Musikkritik besteht. Die oberste, unsere Lektüre leitende Frage wird deshalb immer lauten: Wie versucht Schumann musikalische Vorgänge und sie berührende Phänomene sprachlich darzustellen, und welche Ergebnisse zeitigt dieser Versuch?

Bei der Beantwortung dieser Frage gehen wir von einer Beobachtung aus, die schon bei der oberflächlichsten Lektüre zu machen ist. Die Schriften Schumanns präsentieren sich in verschiedener formaler Aufmachung. Immer handelt es sich um Zeitungsartikel: um Aufsätze und Kritiken. Diese sind aber als kurze Erzählungen, als Briefe, als kontradiktorische Auseinandersetzungen, als Aphorismen, als wissenschaftliche Erörterungen oder als Essays, welche Elemente mehrerer Gattungen kombinieren, angelegt. Die letzten nehmen bei weitem den grössten Raum ein. Die andern ragen als besonders eigenwillige Spielformen musikkritischer

Artikel aus ihnen heraus. Der Versuch einer Auswahl repräsentativer Texte aus der grossen Sammlung Schumannscher Schriften, an denen typische Züge seiner Musikschriftstellerei erkenntlich gemacht werden könnten, zeigte sehr bald, dass eine Aufgliederung nach solchen Gattungskategorien fruchtbar sein könnte. Ob und wie weit sie das ist, kann nur die Arbeit selber zeigen. Wir glauben aber, so einen methodisch zuverlässigen Einstieg in ein Betätigungsfeld gefunden zu haben, in dem es keine "Vor-arbeiter" gibt, auf deren Untersuchungen sich aufbauen liesse.¹

In zwei einführenden Kapiteln über Schumann als Schriftsteller und Schumann als Kritiker stecken wir zunächst den Horizont ab, in dem seine musikkritischen Schriften angesiedelt sind und in dem wir sie zu verstehen haben. Dann treten wir einen kapitelweisen Gang durch die genannten fünf speziellen Textgattungen an. Mittels einer genauen, unter dem Gesichtspunkt der oben erwähnten Frage durchgeführten Lektüre uns repräsentativ scheinender Texte versuchen wir jedesmal, die spezifische Leistung einer Gattung herauszuarbeiten. Es darf erwartet werden, dass in diesem Prozess jeweils charakteristische Züge der Schumannschen Musikschriftstellerei überhaupt sichtbar werden. Denn "an den Grenzen erkennt man vieles besser als in der Durchschnittsmitte."²

Eine umfassende Würdigung von Schumanns musikschriftstellerischer Leistung wird unsere Arbeit nicht darstellen können. Zu viele spezielle Probleme (die reiche Metaphorik, die Persönlichkeitsmerkmale der auftretenden Figuren, der extravagante Sprachstil, sprachmusikalische Aspekte u.a.m.) rufen detaillierten Einzeluntersuchungen. Wir hoffen aber, auf dem beschriebenen

1 Eine ganze Anzahl musikwissenschaftlicher Arbeiten befasst sich aus musikästhetischer, musik-, epochen- und personengeschichtlicher Sicht mit den Schriften Schumanns (s. Literaturverzeichnis). Noch nie aber haben sich Literaturwissenschaftler in ihrer Perspektive mit ihnen auseinandergesetzt.

2 Wolfgang Binder in: "Literatur als Denkschule", eine Vorlesung, mit zwei Kapiteln von Klaus Weimar, p. 39.

Weg wenigstens Grundkomponenten seiner Musikschriftstellerei aufzudecken.

Zwei Fragen also geht diese Arbeit nach:

1. Wie schreibt Robert Schumann über musikalische Vorgänge?
Wie kommt Musik bei ihm zur Sprache? Welches sind die Grundzüge, die seine Musikschriftstellerei bestimmen?
2. Ist das Urteil, Schumann schreibe "literarische",
"poetische" Musikkritik, berechtigt? Wenn ja, wie zeigt sich der literarische Charakter seiner Musikschriften?

Können sie beantwortet werden, so glauben wir, das Wagnis, in Ergänzung zu den bereits vorhandenen musikwissenschaftlichen Analysen der Schriften Schumanns mit einer neuen, literaturwissenschaftlichen Fragestellung an sie heranzutreten, habe sich rechtfertigen lassen - im Sinne Ludwig Kusches, der schon vor mehr als zwanzig Jahren forderte:

"... erscheint es uns dringend notwendig, dass (...) über dem Komponisten Schumann der Dichter und Schriftsteller nicht vergessen werde, zumal dieser sehr viel zur Klärung und Reinigung des uns überkommenen Bildes beiträgt, das wir uns künftig von Schumann machen sollten."¹

1 Ludwig Kusche in seinem Aufsatz: "Robert Schumann als Schriftsteller". Zum 150. Geburtstag des Komponisten am 8. Juni 1960. In: "Die Volksbühne", Nr. 10, Hamburg 1959/60, p. 235. - Die Konsequenzen aus seiner Forderung nach Abrundung des Schumann-Bildes hatte er selbst bereits 1956 gezogen, als er zum 100. Todestag Schumanns im Süddeutschen Verlag München eine Auswahl der Schriften unter dem Titel "Der Dichter spricht" herausgab.

IIX. SCHLUSSFOLGERUNGEN

Die Grundzüge der Schumannschen Musikschriftstellerei

Mit der "wissenschaftlichen Musikkritik" einher geht ein neuer, sachlich nüchterner sprachlicher Ausdruck, der, metaphorschen Höhenflügen und üppiger Stimmungserzeugung wenig hold, zum ausgebreiteten Faktenmaterial atmosphärisch viel kritische, objektive Distanz wahrt. Am lebendigen Interesse für das besprochene Kunstwerk ändert dies nichts; dort aber, wo die wissenschaftliche Optik dominiert, ruft sie einen entsprechend kühleren, von krausen Ausschmückungen gereinigten, bisweilen recht kurzatmig knappen Schreibstil hervor. So unumstößlich die Tatsachen sind, die hier zutage gefördert werden, so unerschütterlich faktisch ist die Sprache, mit der sie dargestellt werden. Es dürfte nicht nur G.W. Fink und seine Genossen, sondern alle Schumann-Leser, die auf den Chopin-Artikel, die Fastnachtsrede und die Schwärmbriefe eingestimmt waren, überrascht, vielleicht sogar befremdet haben, dass Schumann auch so streng sachlich verfahren, analysieren, abhandeln, belegen, schematisieren, kalkulieren kann. Tatsächlich prallen die beiden Stilarten oft hart aufeinander. Ein harmonisches Ineinandergreifen der metaphorisch-"poetischen" und der analysierend sachlichen Ausdrucksweise vermissen wir in den ersten Kritiken, die den wissenschaftlichen Ton anschlagen, noch. Schumann scheint sich der einen oder andern Schreibart zunächst wahlweise, wie verschiedener Werkzeuge, bedienen zu können. Weder die "subjektiv"-imaginative noch die bemüht technisch-"objektive" können aber einer Kritik, die alle Anforderungen erfüllen will, allein Genüge tun. Selbst ihr Nebeneinander, wie wir es im Aufsatz über Mendelssohns Ouvertüre zum "Märchen von der schönen Melusina" (I, 142 ff.) erleben, ist für einen Kritiker von

Schumanns Anspruch problematisch. 1839 sagt er in der Besprechung von Berlioz' "Waverley"-Ouvertüre (op. 1):

"Ein leichtes wär' es mir, die Ouvertüre zu schildern, sei's auf poetische Weise durch Abdruck der Bilder, die sie in mir mannigfaltig angeregt, sei's durch Zergliederung des Mechanismus im Werke. Beide Arten, Musik zu verdeutlichen, haben etwas, die erste wenigstens den Mangel an Trockenheit, für sich, in die die zweite wohl oder übel fällt."
(I, 422 f.)

Beide Arten, Musik zu verdeutlichen, haben etwas für sich, beiden Arten geht aber auch Entscheidendes ab. Erstrebenswert ist deshalb ihre Vereinigung.

Diese lässt denn auch nicht allzu lange auf sich warten. So wie wir bei den "Musikalischen Haus- und Lebensregeln" einen Ausgleich von Tendenzen, die in früheren Aphorismus-Sammlungen noch stark auseinanderstreben, feststellen, ist in Schumanns musikkritischen Schriften generell eine Entwicklung hin zu einer Synthese von Struktur- und Stilzügen zu beobachten, die zunächst die Texte einzeln und getrennt prägen. Extremformen, gerade etwa der metaphorisch-imaginativen und der analytisch-sachlichen Art, werden auf eine gemeinsame Mitte hin eingeebnet, in der sie organisch ein Neues bilden. Beide müssen in diesem Prozess Haare lassen. Haare aber, die durch die Wuschel, die von der andern Seite kommen und an ihre Stelle treten, mehr als aufgewogen werden. Das Kraushaar der "poetischen" Kritik wird, um im Bilde zu bleiben, auf ordentliche, übersichtliche Masse getrimmt, die starren, harten Borsten des technischen Stils werden mit weichen, lebendig schmiegsamen Locken durchsetzt. So entsteht ein Pelz, der gleichviel Leucht- wie Widerstandskraft, soviel Wärme wie Haltbarkeit, soviel Ausstrahlung wie innere Festigkeit, kurzum eine ausgewogene, lebendig-feste Persönlichkeit besitzt. Poetische Deutung und präzise Analyse verwachsen, Hörerlebnis und handwerkliches Urteil stehen einander nicht mehr als Antipoden gegenüber, sondern formen gemeinsam ein einheitliches Ganzes. In der erwähnten "Melusina"-Kritik finden wir

auch dafür bereits ein schönes Beispiel:

"Das Ganze beginnt und schliesst mit einer zauberischen Wellenfigur, die im Verlauf einigemal auftaucht, und hier wirkt sie, wie schon angedeutet, so, als würde man vom Kampfplatze heftiger menschlicher Leidenschaften plötzlich hinaus in das grossartige, erdumfassende Element des Wassers versetzt, namentlich da, wo es von As durch G nach C moduliert." (I, 144)

Und zur Aufführung heisst es:

"Der Rhythmus des Ritterthemas in f-Moll würde durch ein noch langsames Tempo an Stolz und Bedeutung gewinnen." (I, 144)

Der seelischen Erfahrung als dem Eigentlichen, das in Musik erklingt, kommt an Bedeutung nichts gleich. Handwerklich-technische Angaben stützen die poetischen Sinndeutungen zunehmend im faktischen Material ab. Es gehört aber zum Dilemma des Sprechens über Musik, dass auch diese Angaben einen Beweis für die "Richtigkeit" eines Stimmungsbildes nicht liefern können, er kann sich wieder nur in der Seele des Hörers vollziehen. Wenigstens werden aber so die poetischen Sinndeutungen mit dem Hinweis auf spezifische Textstellen und Strukturmerkmale empirisch verankert. Die inhaltliche Deutung wird an sichtbaren Fäden festgemacht, das Fadennetz der formalen Analyse andererseits bekommt Zweck und Inhalt. Die innere Beschreibung gewinnt an Verbindlichkeit, die äussere an Sinn. Der Text wird zugleich vielschichtiger, transparenter und zwingender.

Sosehr es Schumann am Anfang seiner musikkritischen Laufbahn auf einen kräftigen Kontrapunkt zur gängigen, mehr äusserlichen Praxis abgesehen hat, an einem starren Entweder-Oder muss er nicht festhalten. Einzelne Schreibstile und Textgattungen entwickeln sich heftig und werden, mit immer grösserer Formbeherrschung, während Jahren gepflegt. Daneben aber ergibt es sich angesichts der Masse von Stoff, den er während der zehn NZfM-Jahre zu bewältigen hat, von selbst, dass vielerlei Mischformen

entstehen, in denen früher prioritär und entsprechend textbeherrschend eingesetzte Strukturmerkmale sich innerhalb ein- und desselben Textes als gleichwertige Partner zueinandergesellen. Es zeigt sich dabei, dass sie die entscheidenden Substanzfaktoren Schumannscher Musikschriftstellerei überhaupt sind:

- Schumann schreibt erlebnishaft-metaphorisch über Musik.
- Er lädt zur Identifikation mit dem textimmanenten Autor und dem impliziten Leser ein, sorgt aber gleichzeitig für genügend Freiraum für den Leser.
- Die Prinzipien seiner musikkritischen Wahrheitsfindung sind zugänglich.
- Aphoristische Geschlossenheit und Offenheit lenken den Blick immer wieder auf Grundsätzlich-Wesentliches und ermöglichen die Interpretierbarkeit der Texte.
- Die wissenschaftliche Ueberprüfbarkeit der Darstellungsergebnisse ist gewährleistet.

Dies sind die tragenden Pfeiler von Schumanns musikkritischem Schrifttum. Sie amalgamieren sich zu einem Nährboden, der alle Schösslinge, die aus ihm hervortreiben, mit einer Portion jener unverwüstlichen und unverwechselbaren Lebenskraft versieht, die für Schumanns musikalische Aufsätze so typisch ist. Zugegeben, ein wirrer Wald unterschiedlichster Einzelgeschöpfe besetzt diesen Boden. Auch wenn es uns gelungen ist, gewisse Ordnungen auszumachen, die Mehrheit der in den "Gesammelten Schriften" vorfindbaren Artikel zeigen (weil Schumann auch bei Ueberlastung kaum je mechanisch arbeitete) ein eigenes, individuelles Profil. So verschieden ihre äussere Erscheinung uns aber anmuten mag, wer tiefer in sie hineinschaut, wird, in immer wieder anders dosierten Anteilmengen miteinander verbunden, die genannten fünf Grundkomponenten in jedem Artikel erkennen können. Sie bilden das sozusagen urpflanzliche, allen Einzelausformungen gemeinsame Rückgrat und Mark der Schumannschen Musikschriften.

Es ist hier deshalb weder nötig noch möglich, auf die vielen weiteren GS- und NZfM-Artikel, Kompositionsschauen, Konzertberichte, Komponisten- und Solistenwürdigungen, Lieder- und Quartett-"Morgen", Lexikonartikel, Bücherrezensionen und Einzelaufsätze Schumanns separat einzugehen. Sie alle sind aus dem von uns herausgearbeiteten Basisholz geschnitzt und bilden aus ihm und allfälligen, durch den Moment oder die spezifische Schreibsituation bedingten Beigaben mit immer wieder neuen Akzentsetzungen die verschiedensten konkreten, individuellen Einzelercheinungen. Ein Blick in die übrigen der "Gesammelten Schriften" kann dies sofort bestätigen.

Wir haben dieses Kapitel eingeleitet mit der Gegenüberstellung zweier besonders divergierender Redeweisen Schumanns, der "poetischen" und der "wissenschaftlichen". Das anfänglich schroffe Auseinanderklaffen dieser und der weiteren Stilarten könnte den Schluss nahelegen, Schumanns spätere Krankheit schicke hier ernstzunehmende Anzeichen voraus. Ähnliches taucht ja in der Literatur von früh an zur "Spaltung" Schumanns in Florestan und Eusebius immer wieder auf. Sie wird von vielen Autoren geradezu als Beleg dafür verwendet, dass es sich bei seiner Krankheit um die für sie und die öffentliche Meinung leichter akzeptierbare Schizophrenie und nicht etwa um Gehirn-erweichung auf syphilistischer Basis, was als posthume Diagnose ebenfalls genannt wird, handle. Wörner, 1949, und Chissell, 1967, halten an Dementia praecox fest. Kerner, 1973, schliesst auf eine "klassische arteriosklerotische Psychose aus dem schizophrenen Formenkreis"¹. Lange-Eichbaum und Kurth, 1967, mögen sich nach einem umfassenden Ueberblick über die Literatur zwischen Zyklophrenie, Schizophrenie oder Paralyse als Ursache für die "zweifellos psychotische Erkrankung"² nicht entscheiden. Slater, 1972, nimmt für sich in Anspruch, aus dem überhaupt

1 Dieter Kerner, "Krankheiten grosser Musiker", Bd. 1, p. 179.

2 Wilhelm Lange-Eichbaum und Wolfram Kurth, "Genie, Irrsinn und Ruhm", p. 526.

vorhandenen Faktenmaterial die möglichen rationalen und wissenschaftlichen Schlüsse gezogen zu haben und seit seiner entsprechenden Äußerung von 1959 von psychiatrischer Seite nicht widerlegt worden zu sein. Er führt aus:

"We conclude, then, that, had he been burdened only with the cyclothymic disposition, almost as much of an advantage as a handicap in musical creation, Schumann could have very well lived on into old age and a life of happiness with his family and sustained achievement. But little more than half-way through his life he was smitten down by an organic disease of the brain. This, then, was a kind of accident, an 'act of God', and in no way to be attributed to such a chain of cause and effect which lead us to think of character as destiny. The most likely explanation is that of syphilis, acquired in youth, and manifesting as brain disease in middle age after an interim latent phase of twenty years or so."¹

Mit verschmitzter Genugtuung weist Slater bei der Aufzählung der Argumente für seine Position auf "den brillanten Aufsatz" von Eric Sams, "Schumann's hand injury"², hin. Dieser erklärt als Ursache für Schumanns mysteriöse, aber umso berühmtere Muskellähmung des dritten Fingers der rechten Hand die Nebenwirkung einer Quecksilberbehandlung, nach Slater "the standard treatment for syphilis in that era"³, für ohne weiteres möglich.

Es ist nicht an uns, über die vielen biographischen, medizinischen und musikologischen Meinungen zu Schumanns Krankheit zu richten. Die genaue Betrachtung der musikalischen Schriften aber zeitigt folgendes Bild:

Verschiedene Schumannsche Formen schriftstellerischer Bewältigung von Musik, die zunächst primär einzeln und nebeneinander vorkommen, finden mit der Zeit den Weg so zueinander, dass sie zu integrierten, tragenden Faktoren ein und desselben Textes

1 Eliot Slater, "Schumann's illness" in: "Alan Walker", ed., Robert Schumann, p. 413.

2 In: "Musical Times", Dezember 1971.

3 Walker, op. cit., p. 413.

werden. Anfänglich individualisiert zur Verfügung stehende Strukturzüge schmilzt die schriftstellerische Hand so ein, dass sie zu Bausubstanzen aller Texte werden; welcher von ihnen in einem bestimmten Text den Ton am deutlichsten angibt, ist allmählich nur noch eine Frage der momentanen Spielart, nicht aber der grundsätzlichen Haltung. Disparates grenzt sich gegenseitig nicht weiter ab, sondern findet in einem unwillkürlichen Mässigungs- und Abrundungsprozess immer näher zusammen.

Zwar bringt die Abkühlung der ursprünglichen Exaltiertheit den späteren Texten einen gewissen Verlust an Farbenreichtum und poetischer Ausstrahlungskraft. Insofern könnten wir aus der Sicht der Schriften eine Entwicklung bestätigen, die für die Musikwerke von der Schumann-Literatur immer wieder geschildert wird: Seine Schöpferkraft lasse in der Düsseldorfer Zeit stark nach, die künstlerische Substanz verflache, die Werke würden blasser, ja zum Teil ärmlich¹. Abgesehen davon, dass dies für einige, aber nicht für alle Spätwerke gilt² und dass darüber in der Literatur auch keineswegs communis opinio herrscht³,

1 Vgl. z.B. Rehberg, op. cit., p. 530-1: "Nun, dieses posthum erschienene 'Violinkonzert in d-Moll' trägt alle absinkenden Merkmale der letzten Schaffenszeit des kranken Schumann an sich, als da sind: Mangel an Erfindung, Sterilität der Tonart, häufigste Wiederholungen und Sequentierungen, einförmiges Festhalten an lieb gewordenen Floskeln usw." Die Autoren gestehen zwar der Komposition gleich darauf auch "Grösse, ja Grossartigkeit" zu (p. 531), bleiben aber dabei, dass der Meister "anspruchslos, ideen- und phantasiearm" geworden sei (ib.).

2 Man denke etwa an die Ouvertüre zu den "Szenen aus Goethes 'Faust'", 1853, oder auch an die Joseph Joachim (1831-1907) gewidmete "Phantasie für Violine mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte", op. 131, ebenfalls von 1853, die zwar stark auf virtuosen Schwung angelegt ist, vom originalen, "tieferen" Schumann aber ebenfalls Zeugnis ablegt.

3 Vgl. dazu als Beispiel zwei Kommentare zum letzten von Schumann selbst druckbereit gemachten Werk, den "Gesängen der Frühe, fünf Stücke für das Pianoforte", op. 133, vom Februar 1854. Rehberg feiert die "innig-tröstliche, gläubige Melodie und ihre Verarbeitung"; das Thema, das früher schon auftaucht, sei hier "in das schönste Gewand gekleidet worden" (op. cit., p. 496-7). Otto Schumann sagt dazu: "Zur 'Spreu' hätte der Tondichter auch die 'Gesänge der Frühe' Werk 133 rechnen dürfen, bei denen Gehalt und Widmung ('Der hohen Dichterin Bettina', 1853) sich geradezu erschütternd widersprechen." (Otto Schumann, "Handbuch der Klaviermusik", p. 430).

sind in den uns vorliegenden Schriften Zeichen "verfallenden Schöpfungsfertums"¹, der Demenz oder der Persönlichkeitsspaltung nicht zu sehen. Es ist Sache der Psychologen und Psychopathologen zu eruieren, ob sich in Schumanns gedruckten Schriften und Briefen und allenfalls in dem noch nicht veröffentlichten Material im Schumann-Museum in Zwickau Anhaltspunkte für seine Krankheit finden. Wir als Literaturwissenschaftler stellen fest, dass der anfängliche Ungestüm, ja Ueberschwang im prallen Ausleben verschiedenster schriftstellerischer Stile und Töne sich mit der Zeit mässigt, dass verstreut im Raum liegende Möglichkeiten zueinander in Beziehung treten und dass sich daraus ein in sich immer harmonischer werdendes, tragfähiges Fundament entwickelt, auf dem alle weiteren schriftstellerischen Anläufe, so verschieden sie sich untereinander immer noch ausnehmen mögen, verlässlich ruhen. Gerade die reine Emotionalität wird jetzt durch eine Portion starker Rationalität sicher gehalten; wo die musikalische Vorlage es gestattet, bleibt das rationale Gerüst durch die angemessene literarische Umsetzung der künstlerischen Substanz eines Werks in die Kritik atmosphärisch lebendig gefüllt. Wie widerstandsfähig, wirklichkeitsbestimmt und klarsichtig-erwachsen der innere Kern von Schumanns Schriftstellerei bei gleichbleibendem Enthusiasmus und weiterhin hoher Sensibilität mit den Jahren geworden und auch geblieben ist, zeigt, neben vielen andern Arbeiten aus den späten Jahren, Schumanns musikkritisches Vermächtnis, seine berühmte Brahms-Ankündigung "Neue Bahnen" vom Oktober 1853 (II, 301 f.). Legt man sie neben ihr Anfangs-Pendant von 1831, den Chopin-Artikel "Ein Werk II", so sticht einem ihre geläuterte Reife in Diktion und Aussage sofort in die Augen.

Zu dieser Entwicklung gehört, dass so, wie zur schriftstellerischen Sturm- und Drangzeit die übermütig wechselvolle, überbordend erfindungsreiche Prosa Jean Pauls Schumann antrieb, in

1 Rehberg, op. cit., p. 496.

den Mannesjahren der zuchtvollere Goethe zum Leitstern, der ihm die Massstäbe setzt, wird. Schumann verehrte Goethe über alles. Kein anderer Dichtername fällt in den GS so häufig, auf keinem insistiert er so nachhaltig wie auf demjenigen des grossen Weimarerers. Die klassische Ausgewogenheit, Schönheit und Tiefe seiner Werke berührt ihn zuinnerst. Unter seinem Zeichen steht das fruchtbare Jahr 1849. Seine ganze Liebe gilt hier den "Liedern Mignons, des Harfners und Philinens" aus dem "Wilhelm Meister" (op. 98a), zu denen sich das leidenschaftlich-eindringliche "Requiem für Mignon" für Solostimmen, Chor und Orchester (op. 98b) gesellt. Schumanns bedeutendste dramatische Komposition, die "Szenen aus Goethes Faust" (ohne Opuszahl) beschäftigen ihn fast zehn Jahre lang, 1844-53. In diesem "Faust" erleben wir eine Verschmelzung von Worten und Tönen, wie sie sonst nur in den von Eichendorff und Heine inspirierten Liedern zu finden ist; der abschliessende "Chorus mysticus" dürfte die Krönung des Schumannschen Chorschaffens überhaupt darstellen. So wie er hier zu einer abgeklärteren Romantik findet als in der malerischen "Genoveva" (op. 81, 1847/8) und im dunklen, fluchbeladenen "Manfred" (op. 115, 1848-51), so dürfte das Vorbild Goethe den Läuterungsprozess vom explosiven, auf viele verschiedene Seiten hin ausschlagenden Schreibstil zu einer gefassteren, die Energien bündelnden und aufeinander abstimgenden Redeweise positiv unterstützt, wenn nicht sogar geleitet haben.

An Eigenleben verlieren im Laufe der Jahre nicht nur die einzelnen Textmodelle und die mit ihnen verbundenen Schreibstile, sondern auch die halb fiktionalen, halb realen Davidsbündlerfiguren. Deren Anführer, Florestan und Eusebius, die ja sowohl durch die Schriften wie die musikalischen Werke geistern, sind von der Literatur immer wieder als personifizierte Konkretionen zweier Wesensseiten des Komponisten gedeutet worden. Ihr regelmässiges Auftreten in den Werken der 1830er Jahre zeigt, dass Schumann konsistent als Florestan und als Eusebius hat

empfinden können. Nie aber war er Florestan oder Eusebius allein. Die beiden bleiben dauernd im Gespräch, sie kommen praktisch nur gemeinsam vor, und tritt einer wirklich einmal allein auf, so bleibt der andere immer mindestens mit eingeflochtenen Zitaten, Fragen, Vorwürfen, Repliken oder Aufforderungen präsent. Jeder argumentiert meist im vorneherein auf den andern bezogen, nie erhält nur der eine recht. Entfernt sich der eine zu weit vom andern, so zeigt schon die Art, wie er sich verrennt, dem Leser, wie relativ seine Position gemeint ist. Eine dialektische Verbindung bleibt immer erhalten. Und dass letztlich ein Ineinandergreifen von zunächst fein differenziierten Positionen gemeint ist, legen die umfassenden Synthesen nahe, in die die kontradiktorischen Schriften jedesmal münden. Die Zusammengehörigkeit der beiden Figuren ist also grösser, als sie oft dargestellt wird.

Eine psychologische bzw. persönlich-geistige Funktion kam den Davidsbündlerfiguren insofern zu, als sie Schumann halfen, in seelisch, schöpferisch und kritisch stürmischen Zeiten ein Stück Ordnung in die vielen verschiedenen Eindrücke, Ideen, inneren und äusseren Erlebnisse, die ihn heftig bewegten, zu bringen. Vereinzelt er bestimmte Empfindungen und Bilder einen Moment lang, gestattete er ihnen in Ruhe eine eigene Existenz und fragte sie dann, was sie ihm zu sagen hätten, so liess sich ihr Gehalt und ihre Eigenart am besten prüfen. Die Bedeutung einzelner seelischer Regungen, die vorher wild durcheinanderschossen, machte er sich so bewusst, er kanalisierte sie, profilierte sie aneinander und gewann so eine Klarheit über sein Inneres, die ihm ein ruhiges, sicheres Urteil ermöglichte. Was vorher wild und heftig in ihm brodelte, verlor deswegen keineswegs an Kraft. Im Gegenteil. Hatten sich die inneren Bewegungen strukturiert und waren sie nun geistig fassbar, liessen sie sich mit umso grösserer, gezielterer und auch treffsicherer Schlagkraft aussprechen. Dass er für die Zuordnung bestimmter Bereiche von Empfindungen immer wieder die gleichen Figuren

wählte, machte die Sache für ihn, aber auch für die Leser und Hörer, die ja an diesen Prozessen beteiligt wurden, praktisch und übersichtlich. Zwanghaft war dieses Vorgehen nie. Es diente als Mittel zum Zweck, wurde manchmal benützt, oft aber auch nicht und war in erster Linie ästhetisch reizvoll.

Die wirkungsästhetischen und darstellungstechnischen Gründe für die Existenz der Davidsbündler dürfen nicht übersehen werden. Die Vereinzelung und Personifizierung von Beobachtungen, Gefühlen und Gedanken war dem persönlichen Bewusstseinsprozess förderlich. Sie erleichterte aber auch die Weitergabe des Gefundenen an Dritte. Die Figuren wurden, einmal vorhanden, zu wichtigen Arbeits- und Darstellungshilfen, die sowohl das nötige Mass an Offenheit wie an Schutz gewährten. Ein Teil einer Davidsbündlerfigur schuldet seine Existenz immer der schriftstellerischen Fiktion, in die sie gestellt ist. Sie mit je einem genau eingrenzbaaren Charaktermerkmal oder seelischen Grundzug der Schumannschen Persönlichkeit abschliessend identisch zu erklären, wäre genauso verfehlt wie die Annahme, sie hätten mit ihrem Schöpfer nichts zu tun. Bei andern literarischen Figuren tun wir das auch nicht. Schumann fühlte sich seinen Davidsbündlern sehr nahe. Er wollte und musste sich aussprechen. Ueber die seelischen, musikalischen und gedanklichen Regungen seiner Figuren konnte er die Leser mit seinen eigenen erlebnishaft-direkt in Berührung bringen. Aber er musste sich so nie ganz verpflichten.¹ Ein Stück Freiraum, ein Stück Geheimnis, ein Stück literarische Indirekt- und Offenheit blieben immer gewahrt. Wir tun deshalb gut daran, auch bei Schumann uns bei Interpretationsversuchen primär mit den literarischen Figuren zu befassen und mit Rückschlüssen auf den Autor vorsichtig zu bleiben.

1 Vgl. nochmals die Einleitung zu den GS. Es heisst hier u.a.: "Diese Davidsbündlerschaft zog sich wie ein roter Faden durch die Zeitschrift 'Wahrheit und Dichtung' in humoristischer Weise verbindend." (I, 2)

Dasselbe gilt für den Umgang mit den Davidsbündlerfiguren in Schumanns Musik. Sosehr diese für sich selbst spricht, sosehr war dem Komponisten daran gelegen, die höheren Seelenzustände, die sie enthüllt, dem Spieler und Hörer gut erschliessbar zu machen. Gerade dann, wenn wir den Zugang zu uns fremden, fernen oder nur allzu vertrauten Welten finden wollen, bedürfen wir verständlich gestaltender Vermittlerfiguren wie Florestan und Eusebius, die sich in ihrer Anstrengung, uns diese Welten zu zeigen, mit dem Komponisten ver-"bünden". Dieser Möglichkeit bedient sich Schumann mit besonderer Prägekraft in op. 6, den "Davidsbündlertänzen", und im op. 9, dem "Carnaval". Im Paar Florestan und Eusebius einen Beleg für eine damals "schon Tatsache" (!) gewordene "Spaltung in Schumanns Natur" zu sehen, wie das die Flüsterpropaganda, aber selbst gedruckte Konzertprogramme¹ alten, aber offenbar liebgewordenen Schablonen folgend, immer noch weiterzugeben lieben, ist eine vielleicht zwar typische, aber doch allzu grobe populärwissenschaftliche Vereinfachung.

Gegen Ende der dreissiger Jahre, ausgerechnet zur Zeit also, als Schumanns Texte strukturell einheitlicher und stilistisch runder werden, verschwinden im übrigen die von den Lesern "nicht ungern gesehenen Gesellen" (I, 2) mehr und mehr sowohl aus den Kompositionen wie aus den musikkritischen Artikeln. Schumann ist auf sie als Denk-, Empfindungs- und Darstellungsorgan nicht mehr angewiesen. Ihre Aufgabe war vorübergehender, also eigentlich fakultativer Natur; eine zwingende Funktion im Gefüge von Schumanns Persönlichkeitsstruktur erfüllten sie, aus der Sicht der Schriften gesprochen, nicht.

¹ So Kurt Pahlen in einer schriftlichen Einführung zu einem Feierabend-Konzert am 3.9.1975 in Zürich, der diese Zitate entstammen.

Lebenslauf

Ich wurde am 1. April 1949 als erstes Kind von Hans und Huldry Fricker-Rüdisühli in Aarau geboren. Zusammen mit meinem Bruder Ulrich wuchs ich in meinem Heimatort Ruppertschwil auf. In Aarau besuchte ich die Bezirksschule und das Literaturgymnasium der Kantonsschule. 1966-67 weilte ich als ICYE-Austauschstudent in Phoenix, Arizona, U.S.A.

Nach der Maturität, 1969, verbrachte ich zuerst ein Semester an der Universität Genf. 1970-76 studierte ich an der Universität Zürich die Fächer Germanistik, Anglistik, Schweizer Geschichte und Musikwissenschaft. Das Lizentiatsexamen bestand ich am 4. Februar 1977, das Diplom für das Höhere Lehramt am 17. März 1979.

Von 1972 bis 1979 war ich Vikar und Hilfslehrer an verschiedenen Kantonsschulen. Seit 1979 bin ich Lehrbeauftragter für Deutsche Sprache und Literatur am Real- und Oberschullehrerseminar des Kantons Zürich und seit 1980 Hauptlehrer für Deutsch und Staatskunde am Technikum Winterthur.

Seit dem 20. Altersjahr bin ich in verschiedenen Funktionen in der Jugendarbeit und -politik tätig.

Allen meinen Lehrern danke ich herzlich, insbesondere Herrn Prof. Dr. Emil Staiger für seine aufmunternde Unterstützung bei dieser Arbeit.

Zürich, im April 1982

Hans-Peter Fricker

